

A KARDALOK JELENTŐSÉGE L. A. SENECA *OEDIPUS REX* CÍMŰ TRAGÉDIÁJÁBAN

Seneca Oedipus-tragédiájának a kutatás utolsó két évszázadában igen sok, gyakran el-
lentmondó értelmezése született. Ez a tény önmagában is bizonyosság a tragédia sokrétegűségére, s az
olvasó számára több értelmezési lehetőséget nyújt más-más nézőpontból szemlélve.

Seneca művének kardalait vizsgálva figyelembe kell vennünk az író legfőbb forrását:
Sophoklész *Oidipus Tyrannos*-át és ennek struktúráját. Mindkét mű esetében a görög drámára alkal-
mazott szokásos terminológiával fogok élni, hogy közelebb kerüljünk a dramaturgiai egységeken be-
lüli – olykor azokon kívüli – párhuzamok és eltérések felismeréséhez, valamint ezek senecai alkal-
mazásának megértéséhez. Mind a sophoklési Oidipus király, mind a senecai *Oedipus rex* egésze átte-
kinthető és jól tagolt, mindkettőben világosan elkülöníthetők az Aristotelész által pontosan meghatáro-
zott dramaturgiai egységek¹: a *prologos*, a *parodos*, az *epeisodion*-ok és *stasimon*-ok, a *kommos*-ok és
az *exodos*; ám a cselekmény sodrása miatt alig érzékelhető – inkább csak a kardalokon keresztül – az
egymást követő nagy szerkezeti részek közti szünet.

A prológos jelentősége (Oedipus monológja)

Seneca prológosai az Euripidésnél megismert fejlődési irányt követik: míg Sophoklész
számára a prológos fő célja az, hogy a darab előfeltevéseit feltárja a közönségnek, majd lassan, mű-
vészi dialógusokba rejtve bontsa ki, Euripidésnél a prológos a cselekménytől különálló egész, mely
első részében monologikus és többnyire egy második, dialogikus vagy lírai egység is csatlakozik
hozzá. Leggyakoribb a bevezető *rhésis* prológosként való megjelölése (ez azután a komédiában válik
hangsúlyossá). Jelen esetben az Aristotelész szerinti és a Senecánál szokásos jelenetbeosztást követve
prológos alatt a teljes első felvonást érthetjük². Aristotelész meghatározása értelmében: „A prologos az
a zárt része a tragédiának, amely a kar bevonulását megelőzi” (poet. 12, 1452 b). Ez Senecánál a
*Medea*³ és az *Agamemnon* esetében teljesen a belépő személy monológjából áll, a *Troades*-ben egy
váltakozó ének követi. Két jelenetre tagolódik az Oedipus prológosusa és az euripidési prológosusok
többsége, ez jellemzi még a *Hercules furens*-t és a *Phaedra*-t⁴, utóbbinál azonban feltűnő a megszo-
kott sémától való eltérés; a *Thyestes* prológosusában pedig a parodost Tantalus árnyának monológja,
valamint az árny és a Furia dialógusa előzi meg. Az Euripidészhez való formai hasonlóság ellenére
azonban igen kevés tartalmi és hangnembeli megfelelést találhatunk Seneca műveiben⁵.

¹ Aristot. poet. 12, 1452 b.

² Egyes szerzők ugyanis, mint Töchterle, Müller és Schöpsdau is, a senecai dráma tagolásában a felvonásokra
(actus) való felosztást követik.

³ Medea monológja: 1–55, utána köv. a parodos 56–115; e kettő alkotja az első felvonást.

⁴ 1. Hippolytus monológja: 1–84; 2. Phaedra és a Dajka: 85–274.

⁵ Müller szerint (MÜLLER Gerhard, *Senecas Oedipus als Drama*. Hermes 81 [1953] 447) Seneca már a prológos-
ban újat alkotott, elszakadva előképeitől. A sötét, vészterhes hangulatú prológos meghatározza a dráma alap-
hangját, egyszersmind érzékletesen jelképezi a bűntől sújtott ember lelkiállapotát. A prológos nem a görög tra-
gédiák szokásos módszerét követi: nem építkezik fokozatosan, mindig minimálisat ad hozzá a néző-olvasó is-
mereteihez.

A királyt megkímélő pestis valójában *vaticinatio ex eventu*-ként értelmezhető – az emelkedő szenvedély itt éri el a műben első csúcspontját: *fecimus caelum nocens* (36)⁶ – a király itt ki mondja azt a valóságot, amelyetől fél, menekül. Feltűnően nagy a prológusban a félelem, a bűn, a gyász és a pusztulás szavainak száma: a *timor*, a *scelus*, a *horror*, a *funus* és képzett alakjaik többször előfordulnak a 81 soros monológban.

Oedipus már monológja elején utal a király-lét *fallax bonum* mivoltára, és itt jelenik meg a műben először a magas ranghoz csatlakozó kiszolgáltatottság, valamint a kiemelt pozíciót betöltő embert többszörösen fenyegető veszélyektől való félelem: *ut alta ventos semper excipiunt iuga / rupemque saxis vasta dirimentum freta / quamvis quieti verberat fluctus maris, / imperia sic excelsa Fortunae obiacent* (6–9).

Ezt a félelmet hozza fel később Creó védekező beszédének második érveként Oedipussal folytatott vitájában: *tamen ipsa me fortuna terreret nimis / sollicita semper* (674–675).

Feltűnő az egyezés a 6–9 sorokban festett természeti kép használata és a horatiusi Ad Licinium hasonlata között: *Saepius ventis agitur ingens / pinus, et celsae graviore casu / decidunt tures, feriuntque summos / fulgura montis* (Hor. *carm.* 2,10,9–12).

A parodos (dögvész-leírás)

A senecai *Oedipus rex* parodosa (110–201) érzékletes, hosszú leírás: a pestistől szenvedő város szálnalmas állapotát⁷ mutatja be. A halált mint a *fatum* törvényszerűségét hangsúlyozza⁸. Ez a könyörtelenül magával ragadó végzetre való hivatkozás a rettenetet állítja előtérbe; ebben a megvilágításban indul - a prológus miatt amúgy is sötét tónusokkal festett - tragédia. Ilyen tompított, pesszimista nézőpontot találhatunk a *Hercules furens* (a továbbiakban H.f.) 855. sorában. A Hades piacán tolongó embertömeg itt is épp úgy jelenik meg, mint a H.f. 844-ben, itt azonban Seneca utal arra a nagyszámú emberre, akik a pestis miatt halnak meg (126–132). A halál révén való megszabadulás gondolata⁹ azon a helyen bukkan föl, ahol a Kar a pestist újfajta halálnak nevezi, melynek újszerűségét magánál a halálnál is nehezebb elviselni¹⁰.

A kardal érzékelteti, hogy a thébaiak valamely emberfeletti hatalommal állnak szemben, amellyel természetesen nem egyenrangúak. A művelt sztoikus azonban tudja, hogy a *fatum* változtathatatlan; az ember annyiban ura életének, hogy eldöntheti, hogyan viselkedjék a sorssal szemben¹¹.

Az első stasimón (Bacchus-himnusz)

A tragédia második felvonásában megtörténik az *extispicium* (béljósolás). A végbemenő természetellenes jelenségek¹² egyre növelik a feszültséget. Míg Creó az alvilági árnyakat idézi meg, a Kart felszólítják, énekeljen áldozati éneket Bacchusnak:

Dum nos profundae claustra laxamus Stygis, / populare Bacchi laudibus carmen sonet (401–402).

A Bacchus-himnusz hagyományai:

A Bacchushoz intézett ima tartalmát és műfaját tekintve ősi drámai hagyomány része. A címzés az attikai tragédia kultikus gyökereire és a dithyrambosra mint az egyik lehetséges forrásra mutat rá, az isten megszólításának formája pedig a kardal kezdeti vallásos- liturgikus karakterére utal, mely különösen Aischylosnál feltűnő, pl. a *Hiketides*-ben (524), ahol Zeust himnikus aretalógiában

⁶ A latin nyelvű idézetek a következő szövegkiadásból származnak: Seneca's Tragedies I. with an English translation by Frank Justus Miller (The Loeb Classical Library) London–Cambridge 1960.

⁷ *Occidis, Cadmi generosa proles, / urbe cum tota; viduas colonis / respicis terras, misera Thebe* (109–111).

⁸ *labimur saevo rapiente fato* (125).

⁹ *prostrata iacet turba per aras / oratque mori: / solum hoc faciles tribuere dei* (197a–198).

¹⁰ *O dira novi facies leti / gravior leto* (180–181).

¹¹ Vö. Ep. 74, 20: *Placeat homini quidquid deo placuit... Ama rationem! Huius te amor contra durissima armabit.*

¹² *nulla lex uto manet* (371).

ünneplik. Sophoklésnek a szigorúan drámai cselekményhez kapcsolt kardalai között található egy, a Bacchuséhoz hasonló dicsőítő himnusz az Ant. 1115-ben. Euripidész tragédiáiban is fellelhetünk himnusokat (Eróshoz: Hipp. 525, Apollónhoz: Iph. Taur. 1234.) Senecára minden bizonnyal hatott Euripidész *Bakkhánsnők*-je, mely a császárkorban igen népszerű volt, sőt már a köztársaság-kor végi Rómában és a Kis-Ázsia területén fekvő birodalmakban is ismerték és előadták, erről tanúskodik Plutarkhos Crassus életrajzában (33). Ide kapcsolódik a Dionysosz-téma pénzérméken való megjelenése¹³.

Seneca tucatnyi római forrást ismerhetett és használhatott fel a Bacchus- himnusz írásakor. Az általunk ismert források és töredékek a következők: Accius fr. 240: *o Dionyse, optime, Euhie*; Ennius: Athamas – a műből fennmaradt egy hírnökbeszámoló, amely egy Bacchushoz intézet himnusztól tudósít s az ott alkalmazott neveket sorolja fel (*Bromius, Bacche pater, Lyaeus, Euhius*); Apuleius: flor. 18. 217 (*Liber, qui augusta haec loca Cithaeronis colis*) a tragédia szerzője ismeretlen, szintén az isten megnevezését és kultushelyét mutatja be. Pacuvius Antiopa című darabjában Ribbeck szerint található egy Bacchus-megszólítás, mint ahogy azt is valószínűsíti, hogy Pacuvius Pentheusában szintén volt egy Bacchushoz szóló kultikus ének.

Seneca drámáiban is több isten-himnusz, illetve allegorikus alakhoz címzett himnusz található: Phae. 274 (Amor hatalmához); Ag. 310 (imádságosor); Hercules furens 1066 (Somnushoz); Phae. 54 (Dianához); Phae. 959 (Naturához és Iuppiterhez).

Nem drámai források:

A korai himnuszköltészetet is figyelembe vehetjük, egészen a homérosi Dionysosz-himnuszig, továbbá Catullus és Horatius több költeményét, különösen a Cat. Carm. 34-et (Dianához), valamint a Hor. carm. 2, 19-et (Bacchushoz), melyek a hellénisztikus forma latinba való átültetését példázzák. Vergilius a Georgica 2. könyvének elején Bacchust, mint a növekedés, a szüret istenét invokálja. Propertius 3, 17 szintén Bacchus-himnuszként fogható fel, melyben a költő mint a szerelem ütötte sebek gyógyítóját szólítja meg az istent. Tibullus 1, 7, 29–54: Osiris-Bacchus dicsérete; 2, 1, 3. Adalékok találhatók Ovidiusnál, a Trist. 5, 3, 43-ban, ahol a költő a száműzetésben kér segítséget, a szakasz sok eleme a kardal előképűl szolgálhatott: égi utazás, a Kelet meghódítása, anyjának villámcsapás okozta halála, Lykourgos, Pentheus, Ariadné, végül a segélykérés; valamint Fast. 3, 715-ben (aposiopesis); és a Met. 4, 11 -ben.

Persius 1, 93, 99-ben felhasználta Cassius Dio scholionját (61, 20, 2), melyben Nero Ἀπὸν τινα τὴ Βακχάδα énekelt. Persius sorai is bizonyítják a téma és az írói kifejezőmód Seneca korában meglévő aktualitását. Tacitus Annalesében ugyancsak erre találunk egyértelmű utalást (11, 31, 2)¹⁴: Messalina 48 őszen Bacchanáliát rendezett – valószínűleg ennek is vannak irodalmi előképei, és egy körös is közreműködött. Tacitusnál a megjegyzés azzal zárul, hogy Vettius Valens, Messalina udvari orvosa ez alkalommal felmászott egy fára, ahogy Pentheus az euripidészi Bacch. 1058-ban ezt a helyet választotta a megfigyeléshez. Ezenkívül Athenaios is ismer táncokat a dionysosi téma bemutatásához (14, 631 a, b). Seneca Apocolocyntosis (4, 1, 20.), Lucanus 1, 63, valamint Calpurnius ecl. 4. is a Bacchus-tiszteletről tudósít. Fontos mozzanat továbbá, hogy Bacchus

¹³ Mannsperger tanulmányában (MANNSPERGER D., *Apollon gegen Dionysos. Numismatische Beiträge zu Octavians Rolle als Vindex Libertatis*. Gymnasium 80 [1973] 386.) nagy alaposággal ismerteti Antonius, mint Νέος Διόνυσος érmeiken való megjelenésének politikai hátterét (ismert az Antonius – Octavianus ellentét mint Bacchus és Apollo szembenállása a korabeli propagandában). Mannsperger kifejti, hogy Antonius azon az érmen, ahol egy koszorú közepében, megkoszorúzott fővel foglal helyet, már nem csupán mint „Dionysosz védenecé”, ahogyan Kraft jellemzi (Kraft K., *Zum Capricorn auf den Münzen des Augustus*. Jahrbuch für Numismatik und Geldgeschichte 17 [1967] 17–27), hanem mint „új”, „ifjú” vagy „második” Dionysosz látható. A dionysosi koszorúviselésről I. TÖCHTERLE K., L. A. Seneca: *Oedipus*. Heidelberg 1994, 368; KERÉNYI K., *Gondolatok Dionysoszról*, in: Halhatatlanság és Apollón-vallás. Bp. 1984, 198–199.

¹⁴ *At Messalina non alias solutior luxu, adulto autumno simulacrum vindemiae per domum celebrabat. Urgueri prela, fluere lacus; et feminae pellibus accinctae adsultabant ut sacrificantes vel insanientes Bacchae; ipsa crine fluxo thyrsum quatens, iuxtaque Silius hederam vinctus, gerere cothurnos, iacere caput, strepente circum procaci choro.*

jelzői gyakran azonosak az Apollóra is használt jelzőkkel, pl. 405: *lucidum caeli decus* vö. Hor. carm. saec. 2; Hercules Oetaeus (a továbbiakban H. O.) 1518: *o decus mundi, radiate Titan*; Apocol. 4, 1, 23: *ille mihi similis ...decore*.

Ebben az összefüggésben jelentős egy Caesius Bassustól származó himnusz-töredék (Keil GL 6, 255), melyet egy metrikai vitára hoz példaként, összekötő vonalat sejtetve a *genus* és a *thema* között, kiemelve fontos szó szerinti egybehangzásokat:

huc ades, (o) Lyaeae / Bassareu bicornis / Maenalie bimater / crine nitidus apto / luteis corymbis / hederate coronis / hasta viridis armet, / placidus ades ad aras, / Bacche, Bacche, Bacche.

Korabeli elmélet vizsgálja a kardalok metrikai szerkesztésének senecai elveit¹⁵. Seneca ezen elmélet szerint a horatiusi versmértékekre alapozza a 405–415 és a 472–502 sorokat, a második stasimón (710–735) első részét valamint az Ag. 58–637 és 808–868 sorait.

A metrika nagy vonalakban megfelel a tartalomnak:

1. az isten hívása és megjelenési formáinak felsorolása: 403–404: hexameter, 405–428: polymetra

2. kíséretének leírása: 429–431: hexameter, 432–444: anapaestus
3. hatalmának ábrázolása: 445–448: hexameter, 449–466: anapaestus
4. hódító útjai (467–487): 467–471: hexameter, 472–502: sapphikus sorok
5. kapcsolata Ariadnéval (488–503)
6. a tiszteletadás bizonygatása: 503–508: hexameter.

Csak a 4. és 5. szakasz nincs világos metrikai váltással jelölve; a második polimetrikus részen belül azonban metrikai tagolási elveket találunk.

A kardal illeszkedése a dráma szerkezetébe:

A kardal első pillantásra még kevésbé illeszkedik a dráma cselekményébe, mint a többi, általános karaktere számos vonása mégis igazolja, hogy a mű szerves részét alkotja. A dráma egészében betöltött szerepét több oldalról kell megvizsgálnunk, elsőként jelenetek közti áthidaló és időkitöltő funkcióját (utóbbit a halottidézés teszi szükségessé).

Az első stasimónban (403–508) nincs utalás az előző színre. Ennek a drámai egységnek az elsődleges értelme maga a természeti ima Bacchushoz: *Lucidum caeli decus, huc ades / votis quae tibi nobiles / Thebae, Bacche, tuae / palmis supplicibus ferunt* (405–408).

Konkrétan arra kéri az istenséget, hogy üzze el a pestist és a gonosz fatumot.¹⁶

vultu sidereo discute nubila / et tristes Erebi minas / avidumque fatum (410–412)

Ez a kardal a szituációból nő ki (Tiresia felkérése 401) és kapcsolatként szolgál az előző szín és a következő felvonás között, amelyben a feszültség még inkább növekszik¹⁷.

¹⁵ Vizsgált kardalunk metrikai formáját tekintve Töchterle szerint (TÖCHTERLE i. m. 364–365.) részben azon a deriváció-elméleten nyugszik, amelyet nekünk éppen Caesius Bassus, Seneca ifjabb kortársa hagyományozott (Keil GL 6, 255–272). Fő reprezentánsa Terentius Maurus, első római nyomai Varrónál találhatók. A témáról bővebben Leonhardt ír tanulmányában (LEONHARDT J., *Die beiden metrischen Systeme des Altertums*. Hermes 117 [1989] 43–61), melyben meggyőző érvekkel lép fel F. Leo száz évvel korábbi, az antik metrika-elméletre sokáig meghatározó érvényű értekezésével szemben (LEO F. Hermes 24 [1889] 208–301). A deriváció-elmélet elsőségeivel Seneca polimetrája is fokozatosan új értelmezést nyerhet. Az elmélet alapja, hogy minden metrum a hexameter és a trimeter alapformáiból származik, s e fejlődés mintájára a meglévő metrumokból különböző eljárásokkal (melyeket Caesius Bassus 6, 271 adiectiónak, detractationának, concinnationának, permutationának nevez) újakat lehet képezni.

¹⁶ Az első kardalban a fatum is a pestis okaként jelenik meg: *labimur saevo rapiente fato* (125).

¹⁷ Korábban a kardalnak ezt az áthidaló szerepét ügyetlennek tartották, intermezzo-jellegét többé-kevésbé negatív módon hangsúlyozták. Töchterle azonban figyelmeztet arra, hogy az attikai klasszikusok is ismertek és alkalmasnak tartottak hasonló „áthidaló kardalokat”, anélkül, hogy emiatt gyengébb dramaturgiai minőséggel vádolnák őket (TÖCHTERLE i. m. 365). Senecánál összevehető ezzel a Phae. 959, a Naturát és Iuppitert szólító kardal, melynek előzményeként Theseus Neptunust régi esküjének megtartására kérve megátkozza fiát, s a kardal utáni hírnökökbe-

A színpadtechnikai szükségszerűségre való utalással azonban még semmit sem mondtunk a kardal drámán belüli tematikai összekapcsolásáról. Bacchus megjelenése a sophoklési Oedipus Rex parodosában (151–215) minden bizonnyal ösztönzőleg hatott Senecára. Ám Sophoklés kórusa seregni isten közül utolsóként hívja segítségül (209) Bacchust. Az őt megelőzően megszólított istenségek a következők: Zeus¹⁸; délosi Paean; Remény fia, isteni Szentszó; Athena; Artemis; Apollo (utóbbi három istenség megszólításával kezdi imáját a kar).

A második–harmadik strófában találjuk a pestis hasonlatokkal, metaforákkal teli leírását, amely sokkal költőibb, mint Seneca erősen naturalisztikus parodosa. A kar Sophoklésnél azt kéri, hogy „Zeus arany leánya” (Aphrodite) fordítsa vissza Arést; megszólítja Zeus atyát, a farkasölő Apollót, Artemist, végül a 210–215. sorokban Bacchust:

Te is jer aranystüvegeddel, / Borszín bőré Bacchus, / Földünk szülötte, hagyjad el / Evoés menájdait! / Kezdedben lángoló / Szál fenyővel, úgy rohanj / Az istenek iszonyúját messzeűzni!

A sophoklési kardallal szemben Seneca kórusa már nyilvánvalóan csak a Bacchushoz, városuk védőistenéhez intézett hívást ismeri (itt Bacchus thébai származását hangoztatja, a második stasimónban pedig más thébai mítoszokra utal vissza: a Labdacidákat sújtó ősi veszedelemre és az istenek haragjára, amely már Cadmustól kezdve megnyilvánult), sőt már a parodos elején (113–116) is Bacchust szólítja meg, a várost ért csapást panaszolva: *Carpitur leto tuus ille, Bacche, / miles, extremos comes usque ad Indos / ausus Eois equitare campis / figere et mundo tua signa primo...*

Oedipus a karral szemben más isteneket is segítségül hív (248), és esküje tanújául idézi városa isteneit, Neptunust és Apollót (265): *per regna iuro quaeque nunc hospes gero / et quae reliqui perque penetrales deos, / per te, pater Neptune, qui fluctu brevi / utrimque nostro geminus alludis solo; / et ipse nostris vocibus testis veni, / fatidica vatis Cirrhaeae movens...*

Bacchus és Apollo:

Itt már érzékelhető az ellentét a nyomasztó pestis- és jósisten, Apollo, valamint Bacchus között, akibe a kar a gyógyulás reményét helyezi¹⁹. Seneca kórusa Bacchust olyan jelzőkkel ruházza fel, amelyek általában Apollót illetik: *lucidum caeli decus*, 405; *vultu sidereo*, 410; majd az 501–502-ben: *telum deposuit Iuppiter igneum / oditque Baccho veniente fulmen*. Utóbbi idézet a zene híres, Pindarosnál olvasható dicséretére utal (P. 1,1), ahol Apollón zenéje és tánca elűzi a villámlást (5): *καὶ τὸν αἰχματᾶν κεραυνὸν σβεννύεις, αἰενάου πυρός*.

Az a tény, hogy Seneca ezt a funkciót Bacchusra ruházza, megfelel a kardal általános tendenciájának, mely szerint a kar Bacchust Apollo helyére állítja. Maga Phoebus Apollo tehát mellékszerepet tölt be a kardalban (498–500b): *sollemne Phoebus / carmen infusus humero capillis / cantabat et geminus Cupido / concutit taedas...*

A két istenség ellentéte sok vonásban megnyilvánul: Bacchust a kar a viláosság (405), a hamvas ifjúság (404, 409, 411), a féktelen, pajkos ünneplés (429, 497), a viruló tavasz (412), az éltető nedvek (491), végül a kozmikus rend (503) isteneként ünnepli; mindez ellenképe a város jelenlegi, bajoktól sújtott állapotának. Ide kapcsolható az a hangulatbeli ellentét – vagy még inkább végletesség –, amely Bacchus fellépésekor megnyilvánul: Sophoklés stasimónjai ugyanis ezt a felfokozott, szinte euforikus hangvételt gyakran éppen a katasztrófa előtt közvetítették (Aias 693, Ant. 115, Trach. 633, és természetesen az OR 1086); Senecánál ugyan még nem következik be a katasztrófa a kardal után, azonban rögtön ott súlyosodik a komor, vészterhes tudósítás a nekromantiáról – így ide is alkalmaz-

számoló már az átok megfogadásáról tudósít – a köztes időben a kar Fortuna vakon osztott kegyét, a sors egyetlen, emberi érdemeket figyelmen kívül hagyó mértékét panaszolja.

¹⁸ A sophoklési mű magyar nyelvű idézetei Babits Mihály fordításából származnak.

¹⁹ Töchterle utal rá, hogy ez a régi ellentét fejeződik ki Aischylos Lykourgosában is, ahol Orpheust szétszaggatják Dionysos követői, mivel jobban tisztelte Helios Apollót (frg. 138 Radt.), és Macrobius is említi egy Aischylos-törvényt a Sat. 1,18,6-ban (frg. 341 Radt.), amely Dionysost κισσεύς Ἀπόλλων βακχεϊόμαντες-nek nevezi, valamint Euripidész Likymniosában is található párhuzam (frg. 477 Nauck): δέσποτα φιλόδοφνε Βάκχε παιδὲν Ἀπόλλων εὐλυρε.

ható Donatus meghatározása a Ter. Ad. 293-hoz fűzött kommentárjában: *gaudiorum introductio ante funestissimum nuntium*.

Oedipus istenei:

Oedipus hosszú, 247–274 sorokban levő átok-szózatának központi alakja Phoebus, aki mindkét drámában – bár eltérő módon, illetve helyeken – kiemelt szerepet kap, bizonyítja ezt nevének gyakori említése már a prologusban is (1: Titan; 16: Delphicae laurus; 20: Phoebus; 34: Phoebi reus; 44: Phoebi soror), s az, hogy Oedipus fohásza és áldozatbemutatása hozzá szólnak. A két kiemelt istenség ellentétéhez visszatérve könnyű észrevennünk Oedipus és a kar eltérő állásfoglalását istenekhez fűződő viszonyukban. Oedipus ugyanis – mint fentebb említettük – Phoebust és Neptunust hívja segítségül, illetve esküje tanújául. Ezt tette Sophoklész Oedipusa is: Phoebus Apollóhoz könyörgött – hiába. Oedipus ugyanis vélt józansága, tisztánlátása tudatában a fény istenségének oltalma alá helyezte önmagát, így közvetetten lényének apollóni oldalát hangsúlyozta a dionysosi oldalt háttérbe szorítva. Mind Sophoklész, mind Seneca tragédiájában fontos a fény szerepe, a fény és sötétség ellentéte; Apollo mint mindent látó és mindent megvilágító, napvilágra hozó istenség személye, akivel a főhős valamiféle ismeretlen, ősrégi, különösen szoros kapcsolatban áll. Érdekes, hogy Seneca mindennek inkább a sötét oldalát emeli ki, ahogyan a dráma egész tónusa sötétebb a sophoklésinél. A minden emberre annyira jellemző vakságot visszahangozza Sophoklész 1186–1196 kardala is: először a tragédia során, a borzalmas titok kiderülése előtti pillanatokban az elvakult Oidipus utolsó káprázatának esik áldozatul és ujjongásban tör ki. Végtelen ironia Oidipus származásának ez az ünneplése, közvetlenül a megsemmisítő leleplezés előtt. A Kar szavai szintén ironikusan igazak: „vagy Apollo volt az ölelője?” (Babits Mihály ford.) Éppen ő lenne Oidipus apja (amint az egyik mítoszvariáció szerint valóban ő), akinek γυνή σου parancsa tette tönkre Oidipust, ahogy Teiresias jósolta? Mégis „Apollo fia” lehet Oidipus, bár nem úgy, ahogy azt a Kar gondolja, hanem a szónak abban a mélyebb értelmében, ahogy arra Teiresias célzott Oidipus kérdésére válaszolva:

OID. Ki szült engemet? TEIR. E máj nap szül és veszít el tégedet. (437–438)

Teiresias szavai, ha jól megfigyeljük, nem csak Oidipusra vonatkoznak; sokkal inkább általános érvényűek: „Tudod-e, kik fia vagy?” „Kinek a házában élsz és kikkel élsz?” A múltban rejlő, számára ismeretlen, de fölbukkanva sötétnek és félelmetesnek tűnő dolgokkal – ezt közvetíti Sophoklész – minden embernek szembe kell néznie.

Újabb fordulat a párbeszéd során: a jós néhány mondata azonnal eltéríti Oidipust a nyomozás korábban kitűzött irányától. A vád kimondása után ugyanis már nemcsak az a kérdés nyugtalanítja: „ki ölte meg Laiost?”, hanem az a másik is: „ki vagyok én?”; nem tudja még, hogy a két kérdésre ugyanaz a válasz, s a szálak szinte tapinthatóan Apollónhoz vezetnek, aki a nyomozás parancsát kiadta, de itt is érvényes másik, általános és talán legfőbb parancsa: γυνή σου. Phoebus azonban csak a külső világosságot adja meg, az igazi, belső látás nem tőle származik – bár jósisten, jóslatai homályosak, megtévesztők, Oedipus számára pedig egyenesen végzetbe sodrók. Ismeretes ezzel szemben, hogy Dionysosnak is van jósisten-funkciója, sőt a delphoiabeli jósdával is kapcsolatban áll. A belső látáshoz, az igazsággal való szembenézéshez az ő megismerésén keresztül vezet az út – ő az, aki az elmére örületet bocsát, de azután cselekedeteivel a már kitisztult főt szembesíti, ahogy erre számos példát találhatunk, elég csak az euripidési Bakchánszőket említenünk. Cornelia Isler-Kerényi Exekias Dionysos-kylixéről szóló előadásában²⁰ kifejtette, hogy Dionysos követője mélyebb kapcsolatba kerül a valóságlátással: aki Dionysos borából ivott – mintegy beavatási szertartás révén az isten lényegéből részesült – az „elveszté eszt”, azonban a mámorból felébredve Dionysos segítségével már átlát a külsőségeken, az istenség által képessé válik az igazság felismerésére, tehát egyfajta metamorfózison megy keresztül. Bensőleg átalakulva az őt körülvevő világot másként látja, s ez az ébredés félelmetes, ahogyan Oedipus ébredése is rettentő: a tisztán látó ember elveti testi látását és önmagát fizikailag kívül helyezi a világon – a látónak már nincs helye addigi életében. Nincs megbocsátás²¹, sem visszaút: ez Senecánál még Sophokléshez képest is fokozottan érvényes. Az

²⁰ CORNELIA ISLER-KERÉNYI, *Dionüszoszi boldogság: Exekiasz „szemes kylix”-ének egy lehetséges értelmezése*. Előadás. Ókortudományi Konferencia Pécs, 2000. május 19. Az előadás a szerző Dionysos az archaikus Hellasban című készülődő kötetének része.

csátás²¹, sem visszaút: ez Senecánál még Sophokléshez képest is fokozottan érvényes. Az addigi, valóságosnak vélt, ám csupán „tükör által, homályosan” látott világ igazsága, valósága már nem elégti ki az éberség állapotába került embert. Oedipus ennek felismerése nyomán saját örvongó „véres áldozatával” ismerte be Bacchus, a μαινόμενος θεός,²² hatalmát élete felett.

Bacchus arcai:

Amikor az istenség hatalmáról beszélünk, szükségképpen szóba kerül ellenségeivel való bánásmódja: a kardalon belül két ízben történik említés Pentheus haláláról (440, 484); a tyrrhén kalózok megbüntetéséről (449)²³, különböző népek feletti győzelmének (467) ábrázolásakor azonban az isten alakja szinte háttérbe szorul csodás erejének hangsúlyozása mögött. Dionysosnak alapvető jellemvonása a kettősség, sőt az ellentétesség. Kerényi²⁴ részletesen kifejti, hogy Dionysos végletessége az „áldásos és barátságos” istenalaktól az elviselhetetlenségig terjed: a hozzá való egyetlen, a szó szoros értelmében vett életképes viszonyulás, „az elviselhetetlenségtől való megszabadulás útja a teljes önátengedés”. Ezzel magyarázza a nők Dionysoshoz fűződő szoros kapcsolatát: nekik, miután átadtak magukat az istennek, személyében rögtön van vezetőjük és védelmezőjük – még saját vadságukkal szemben is. Mások ezzel szemben elutasítják, sőt üldözik őt, s ez újabb kettősséghez vezet: az ellene lázadóban, az őt üldözőben is benne él és működik Dionysos. Az ellenszegülőök tehát önmagukon, saját vérükön élnek meg a szétszaggató vagy a szétszaggatott lét rémségét. Ez azonban – s ezt fontos hangsúlyoznunk – nem erkölcsi büntetésük (ahogy Oedipusé sem az): a létező organikus világrend dionysosi szférája ellen való lázadásuknak természetes következménye. Felmerül a kérdés: vajon Oedipus is a benne lévő dionysosi ellen tiltakozott, és Apollóhoz, a fényes „felszíni” világhoz akart tartozni?

Érdekes megfigyelnünk azt a véleményem szerint látszólagos ellentétet is, amely Dionysos őrlt-isten mivolta (erre a számos bizonyság közül egy a θουεύς melléknév) és az őt ünneplő Kar sztoikus józansága között húzódik. Pszichológiai síkon – ez a nézőpont egyáltalán nem idegen a kitűnő lélekismerő Senecától – feloldható az ellentét: a kardalok különböző emberi lelkiállapotokat, ha úgy tetszik, isteni aspektusokat jelenítenek meg, miként a görög istenvilág is felöleli a szférák egészét. Így a kozmikus egységet tekintve, amelynek rendjébe Bacchus a kardal záró soraiban belesimul, itt, a lélek mélyén is elválaszthatatlanul helyet kap a sötét és a világos oldal, amelyet hiba volna épp ezért „örvongó bacchusinak” és „ragyogó phoebusinak” neveznünk.

A második és harmadik stasimón – fatum és fortuna²⁵

A tragédia negyedik és ötödik kardalának alapos elemzését adja Alberto Gil, s meggyőzően mutatja ki, hogy e két kardalban tetten érhetőek Senecának fatumról és fortunáról vallott nézetei. Az alábbiakban ismertetem e gondolat senecai kifejtését.

A második stasimónban a Kar Oedipus mellett foglal állást, nem ad hitelt a királyt vádoló szavaknak; Oedipus nem oka a város szenvedésének, az istenek régi haragja bünteti a thébaiakat: *Non tu tantis causa periclis / non haec Labdacidas petunt / fata, sed veteres deum irae secuntur...* (709–712); ezután felsorolják a különböző *monstrum*-okat, amelyek a thébaiakat mindig is sújtották. Ezek a

²¹ L. SZABÓ Árpád, *Sophoklész tragédiái*. Bp. 1985, 190.

²² Kerényi Károly utal W. F. Otto Dionysosára *Gondolatok Dionysosról* című tanulmányában, in: Halhatatlanság és Apollón-vallás. Bp. 1984, 188.

²³ A Cornelia Isler–Kerényi által vizsgált Exekias-csésze belső díszítése, a jól ismert Dionysos-ábrázolás szolgálhat a jelenet alapjául. Az előadó utalt arra, hogy a kép kettős motívumaként értelmezhető a dionysosi boldogság és halál megjelenítése: utóbbi a boldogság elérésének feltétele. Az Exekias-kép részei: a szőlő, a hajó és a delfinek, valamint a symposiastészként ábrázolt Dionysos a κλύη-szerű hajón fontos elemei az isten jellemzői megragadásának; a delfin önmagában is kifejezője néhány lényeges dionysosi sajátosságnak, mivel létmódja a mozgás; nem magányosan, hanem csapatosan jár; tengeri emlésként közege a víz és a levegő, tehát elemek határán, átmeneti lényként él.

²⁴ KERÉNYI i. m. 197.

²⁵ GIL Alberto, *Die Chorlieder in Senecas Tragödien*. Köln 1979, 93. (A fejezetben felhasznált idézetekben Gil tanulmányára támaszkodom.)

példák a Kar érveit kell, hogy alátámasszák. A Kar naivan áll a király mellé, és csak Oedipusszal együtt ismeri fel a valóságot. A néző, illetve olvasó azonban már az előző színből ismeri azt – így a jelenetben éppen Oedipus és a Kar tudásának hiánya teremt feszültséget.

A harmadik stasimón (882–914) és a negyedik epeisodion második egysége, a következő rövid kardal (980–997), amely a sophoklési mű negyedik stasimónjának felel meg, egyértelműen a fatum témáját helyezi a középpontba. A harmadik stasimónt megelőző harmadik epeisodion (negyedik felvonás), ellentétben a második felvonás béljósolás-illetve a harmadik felvonás nekromantia-jelenetének hosszadalmas procedúrájával, Oedipus gyors felvilágosítását hozza magával az apagyilkosságról és a vérfertőzésről. Ezután Oedipus panaszban tör ki, amelyben büntetését kéri az elkövetett tettekért (868–879). Az itt következő kardal témája a korábban, a prologus kapcsán már említett motívum: a kiemelt pozícióban lévő egyén veszélyeztetettsége.²⁶

Hangsúlyos a fatumot jellemző szükségszerűség, megmásíthatatlanság vonása, s a közép-út mint az egyetlen biztos út megjelölése: *Fata si liceat mihi / fingere arbitrio meo, / temperem Zephyro levi / vela...* (882–885); *tuta me media vehat / vita decurrens via.* (890–891)

Szemléltetésképpen itt is Icarus zuhanásának példája áll (892–910), aki vakmerően bánt szárnyaival, ellentétben Daedaluszal, aki a középső utat választva megmenekült a pusztulástól.²⁷ A végső szentencia általánosságban fogalmazza meg ezt a gondolatot: *quidquid excessit modum / pendet instabili loco* (909–910).

Ezután a filozófiai eszmefuttatás után a Kar visszatér a cselekményhez, és mit sem sejtve kérdezi a Hírnököt a palotában történekről (911–914).

Az ötödik felvonás (vagyis a negyedik epeisodionnak a kardalt megelőző első része) a Hírnök szavaival tudósít Oedipusnak a valóság feltárulása utáni reakciójáról: ráébredve tettére Oedipus kiszabja magára a büntetést: *...se scelere convictum Oedipus/ damnavit ipse* (916–917). Önmegvakítása után a király az istenekhez fordul. Szavai méltóságteljesek, annak ellenére, hogy a fatum által megkövetelt „jóvátétel” teljesen megtöri.

Theba most megszabadulhat a pestistől, hiszen Oedipus megfizetett érte – erre kéri hát a „győztes isteneket”: *parcite en patriae, precor: / iam iusta feci, debitas poenas tuli...* (975–976). A záró karjelenet (980–997) tizenhét sorban foglalja össze a senecai fatumtant.

Az előzőleg realizitikusan ábrázolt színt, amely az őrjöngő Oedipust mutatja be²⁸, a Kar súlyos szavai követik, s ezek a nézővel-olvasóval filozófiai szempontból ítélik meg az eseményeket. Megint csak a fatum kényszerítő erejét hangsúlyozzák: az emberen csak az segít, ha meghajtja magát sorsa előtt²⁹: *Fatis agimur: cedite fatis; / non sollicitae possunt curae / mutare rari stamina fusi* (980–982).

A sors következményeinek összefüggéseit sem az istenek nem változtathatják meg, sem az imák nem befolyásolhatják³⁰: *non illa deo vertisse licet, / quae nexa suis currunt causis. / it cuique ratus prece non ulla / mobilis ordo...* (989–992).

Mint a tragédia megértése szempontjából fontos dolgot, a Kar hozzáteszi azt is, hogy a fatumtól való félelem káros az ember számára, mert a rettegés még inkább saját végzetébe sodorja³¹: *multis ipsum metuisse nocet, / multi ad fatum venere suum / dum fata timent.* (992–994). Ebből a félelemből (*Horrore quatior, fata quo vergant timens...* 206) saját bűnének nem ismerésével együtt fej-

²⁶ Vö. Med. 329–334 (aranykor-mítosz); H.f. 192–200; Ag. 101–107: *quidquid in altum Fortuna tulit, / ruitura levat. / Modicis rebus longius aevum est: / felix mediae quisquis turbae / sorte quietus / aura stringit litora tuta / timidusque mari credere cumbam / remo terras priore legit* (101–107).

²⁷ vö. H.O. 683–691.

²⁸ *vultus furore torvus atque oculi truces* (921).

²⁹ vö. Cons. ad Polyb. 4, 1: *Diutius accusare fata possumus, mutare non possumus.*

³⁰ vö. Natur. quest. 2, 35, 2: *Fata irrevocabiliter ius suum peragunt nec ulla commoventur prece.*

³¹ vö. Ep. 24, 23: *...tantam hominum imprudentiam esse, ...ut quidam timore mortis cogantur ad mortem.*

lődik a hős tragédiája. De közvetlenül a kardal után Oedipus szavai azt mutatják, hogy mégis sikerült legyőznie a fatumot: *bene habet, peractum est: iusta persolvi patri* (998)³².

A két ismertetett kardalban visszhangot találunk Oedipusnak a prológosban elhangzott szavaira³³. Gil megemlíti Oedipus fatumot³⁴ panaszló szavait; a Kar véleményét, amelyben biztosként a középső utat ajánlja; figyelmeztetését, miszerint számolni kell azzal, hogy a nehéz sorsot senki sem kerülheti el; végül az utolsó kardal üzenetét, amely óv a fatumtól való félelemtől.

A kardalok filozófikus utalásainak és dramaturgiai funkciójának analizéséből a következők adódnak Gil szerint:

A kardalok tartalma a legtöbb esetben összhangban van a cselekménnyel. Néhány kardal mondanivalója a környező cselekmények révén nagyobb jelentőséget kap (pl. Phae. 736–834). A kar 980–997. sorokban előadott tanítása a fatumhoz való hűségről könnyebben érthető, ha a sorsa elől menekülő Oedipust összevetjük a fatumhoz már hű Oedipusszal.

Más kardalok azonban két síkon rajzolódnak ki. Primér értelemben naivak és cselekményvezéreltek. A másik síkon viszont a kar cselekménytől független, azt nem befolyásoló fokon áll, sőt kiesik a cselekményből. Ebben az értelemben a kar megformálhat témákat, a fölérendelt aspektusokat figyelembe veheti és utalásokat adhat az olvasónak a dráma interpretációjához.

Olykor nincs kapcsolat a kardal és a cselekmény között. Tartalmuk néha a kórus tagjainak személyes érzéseiben gyökerezik. A kar nem mindig fogalmazza meg nyíltan a filozófiai tanítást; esetleg csak utalást ad, így az olvasó dolga a cselekmény sztoikus értelmezése. Az olvasó irányításának és felvilágosításának funkciója néhány esetben abban mutatkozik meg, hogy az első kardal a tragédia valamely lényeges motívumának expozícióját tartalmazza: Phae. 274–356: a szerelem hatalma; Hf. 125–201 és Ag. 57–107: az előkelők bizonytalan helyzete. A Medeában a 301–379 és az 579–669 sorokban levő kardalok teszik érthetővé az olvasó számára, hogy nemcsak Medea, hanem Iason bűne is szükséges a tragédia értelmezéséhez.

Gil osztja azon kutatók véleményét, akik szerint Seneca a tragédiáit görög alapokra építi fel, azonban ezt az alapot saját filozófiai-nevelő intenciójának kibontására használja. Elsődleges célja nem a drámatechnikai tökéletesség, hanem az, hogy filozófiai tanítását a tragédia mindenkor exemplumában szemléletesen és könnyen megjegyezhetően tárja elénk.

Stílusát és ezen keresztül is megmutató művészi célját illetően Seneca a pillanatnyi gondolat-átvillanások mestere: éles, ironikus és előreutaló megjegyzése a prológos záró soraiiban: *...profuge iamdudum ocius- / vel ad parentes* (80–81).

Kohézió vagy jelenetek laza összefüggése?

Müller egy, a darabot átszövő drámai szálát mutat ki a prológos 36. sora és az utolsó felvonásbeli kardal, a 992–994. sorok közötti³⁵: Olyan sententiát mond ki a kar, amelyet a hős már a darab elején érez: Oedipus életén erős fatum uralkodik, mely számára érthetetlen; küzd ellene, s ez a küzdelem dönti vészbe: *multis ipsum metusse nocet, / multi ad fatum venere suum / dum fata timent* (992–994).

Friedrich³⁶ senecai hibát tételez abban a látszólagos ellentmondásban, hogy Oedipus a prológos elején tudatának mélyén már érzi bűnösségét, később pedig dühödten védelmezi vélt ártatlanságát, mint Sophoklész Oidipusa- s az utóbbi mű felépítése igazolja is a hős magatartását, nem úgy Senecánál.

³² Ilyen Hercules reakciója is: *habet, peractum est, fata nostra se explicant*. (H. O. 1472), amely a fatummal szembeni hűségét s egyben győzelmét mutatja. Ennek belátása után Hercules is rezignáltan fejezi be: *nihil querimus ultra* (H. O. 1479).

³³ *Quisquamne regno gaudet? o fallax bonum, ... (7); imperia sic excelsa Fortunae obiacent* (11).

³⁴ *o saeva nimium numina, o fatum grave!* (75).

³⁵ Vö. GIL i.m. 93. l. 22. lábjegyz.

³⁶ FRIEDRICH W. H., *Untersuchungen zu Senecas dramatischer Technik*. Borna-Leipzig 1933.

Müller ezzel szemben meggyőzően érvel amellett, hogy Oedipusnak már kezdettől épp az a legfőbb vágya, hogy a végzet elébe menjen, elkerülve a vést – ezért utasítja el a vádak, értelmes gondolatok révén próbálván szembeszállni a felfoghatatlan sorssal. Ám a fatum ellen *ratio*-val küzdeni reménytelen vállalkozás.

Seneca a sophoklési cselekményt a maga módján viszi tovább. Sophoklésnál még drámai szituációk sokasága mutatja meg a bizonytalanságból a valóság felismerésig vezető utat; Seneca a bűnt más módon leplezi le: az iszony hatása fokozatosan növekszik, ezt szolgálja a béljósítás és a halottidézés jelenete is. Müller kritikája szerint Friedrich épp ennek lényegét nem értette tisztán. Az első két felvonást összeköti a kórus, jelezve a 202–205. sorokban Creó érkezését, aki Delphiből hozza a Pythia jósszavát, mely Laius halálának engesztelésül gyilkosának száműzését követeli. Oedipus megátkozza a gyilkost és Creót kéri, írja le a tett helyszínét, amikor épp megérkezik Tiresia, akit Phoebus arra választott, hogy kikutassa a végzetet. Mivel első kísérlete, a béljósítás nem világosítja meg a közben fellépő baljós jelek okát, Tiresia halottidézést rendel el, melynek fel kell hívnia Laius szellemét az Alvilágból. Friedrich szerint a béljósítás-jelenetnek – Sophokléshez hasonlóan – Oedipus és Tiresia közötti konfliktussá kellene csúcsosodnia: ennek hiányát logikai törésnek érzi. Tiresia funkciója azonban más Senecánál: a jósz hívatlan fellépése a 288. sorban jelentőségteljes: nem szavanként kell kicsikarni tudását, önként adja át, amit felismer.

Ami a drámai technikát illeti, Albrecht véleménye szerint³⁷ Seneca a közvetett helyett a közvetlen ábrázolást részesíti előnyben. Nyílt színre viszi Iocasta halálát is – ismeretes, hogy effajta megoldást a klasszikus görög színpad és közönség nem tűrt meg. A jelenetek, amelyeket Seneca beilleszt, a borzalom átélését erősítik, akárcsak az Alvilág-epizódnál. Seneca tragédiáiban egy megváltatlan emberlét képét rajzolja meg, olyan embereket, akik sajátos feladatukat, hivatásukat – a tudatos felismerést és az ebből fakadó bonyodalom megoldását – nem teljesítik.

Látszat és valóság

Mindkét tragédiában jelentős szerepe, sőt jellemábrázoló funkciója van a jelenbe görcsösen kapaszkodó, illúziókhoz kötődő, illetve a valóság tragikumát vállaló emberi magatartásformák bemutatásának. Állandóan visszatérő motívum a felszín és a lényeg látása közötti ellentét is. Ritoók megfogalmazása szerint³⁸ „az emberek nem tudnak vagy nem akarnak szabadulni a látszatok, saját vélt józanságuk világától...Az archaikus és a klasszikus kor is tudta, hogy más a jelenség és a lényeg, de úgy látta, hogy a felszíni zürzavar és ellentétesség között érvényesül a rejtett összhang...”

Ez a bizonyosság, a fájdalomban is megnyugvás, az isteni rend kiegyensúlyozottsága teljességgel hiányzik Seneca drámájának világából. Az érzelmek és szenvedélyek a történet fölé kerekednek – a sophoklési történet pedig nem más, mint az isteni világ megjelenése és elfogadása az ember részéről – ahogy a görög ember legnagyobb feladata, hogy az istenség szócsöve lehet s cselekedetei az istenire válaszoló reflexiók. Senecánál a monumentális képi világ egészen más emberfelfogást sugall: az idegeket korbácsoló horror-jelenetek és a túlhajtott indulatok már nem az isteni törvényre reagálnak. Azonban bármennyire teátrálisak legyenek is ezek a túlzások, nem csupán a látványt, a felszínt akarják megragadni: az önmagán túlmutató szimbólum-erejű jelentést is, a néha szinte a groteszkig fokozott szenvedélyek mögötti valóságos szenvedélyeket, amelyek arra kényszerítik az olvasót – vagy talán helyesebb befogadónak neveznünk azt, aki a szakrális drámának az érzékeléssel szinte fizikailag is részesévé válik –, hogy mögéje nézzen annak, ami szóban vagy akcióban megjelenik.

³⁷ ALBRECHT Michael von, *Geschichte der Römischen Literatur*. Bern 1992. Band II, 939.

³⁸ A görög kultúra aranykora. szerk. SZILÁGYI János György. Bp. 1984.